

SPOR VÁCLAVA ČERNÉHO S VÁCLAVEM ČERNÝM O BOHUMILA HRABALA

JAN SCHNEIDER

Václav Černý (nar. 1905) začal publikovat už v roce 1923, tedy jako osmnáctiletý student. Nedebutoval však jako literární kritik, své první články věnoval problémům politickým, společenským a historickým. Dění literární začal pravidelně sledovat až o tři roky později. Na samém počátku jeho bohaté, leč vícekrát vnějšími okolnostmi přerušované literárněkritické a literárněhistorické dráhy stojí obšírná studie otištěná v časopise *Host* nazvaná *K surrealistickému manifestu*,¹ která jako by byla předznamenáním jeho dalšího uvažování o literatuře: už zde, ač se tehdy jistě mohl docela dobře stát kritikem spřízněným s tehdejšími avantgardními směry či dokonce přímo jejich mluvčím, rodí se ve Václavu Černém zarputilý oponent v podstatě veškerých nových ismů s výjimkou existencialismu, které hýbaly 20. stoletím. Jelikož argumenty, jež tehdy Černý proti surrealismu vynesl, osvětlují v mnohém jeho nedůvěru vůči modernímu umění obecně, podívejme se na jeho úvahy o surrealismu podrobněji.

Jedním ze vstupních argumentů, které Černý použil proti surrealismu, byla jeho odvozenost. Hned v úvodu své věcné a informativně zaměřené studie vyčítá Černý zakladateli surrealismu, André Bretonovi, že nezávazně střídá ismy: „až do roku 1920 nadšený kubista, od vpádu dadaismu do Paříže neméně nadšený přívrženec tohoto hypervitalismu; z kubismu přesešel napodiv snadno a rychle, což překvapuje [...]“² Černý považuje surrealismus poněkud zjednodušeně za pokračování dadaismu, pouze obohacené Freudem: „nová jména zakrývají často staré věci a v nové hosti, surreálistu, vrací se k nám vlastně starý známý dadaismus; jen trochu oplodněný Freudovou psychoanalýzou, již se Breton v poslední době hodně zabýval [...], kterou však poznal možná dost špatně.“³ Zásadním bodem kritiky surrealismu je pro Václava Černého jeho iracionálnost, jež vede k zavržení skutečnosti: „Surreálist znamená: snahu vyjádřit podstatu duševního života subjektivního, jež ležící v podvědomu do plánu vědomí přichází hlavně ve snu, záleží v anarchicky volné hře představ, pro něž neplatí normy ethické ani zákon kausální a kategorie rozumové; proto je surreálist zahrocen antiliterárně, neboť naše řeč, nástroj literární, byla potřebám rozumovým, k službě našeho vědomého života cele rozumem ovládaného.“⁴ Připomínka etické stránky, která s vyžadovaným sepětím umění se společností úzce souvisí, už vlastně anticipuje tu složku umělecké literární tvorby, již bude Černý v budoucnu ve svých kritických úvahách o literatuře klást do popředí. Mladý kritik vidí v surrealismu poslední výhonek básnického antiracionálního subjektivismu a Bretonovi vyčítá, že ve svém Manifestu vlivy, které jsou podle Černého v surrealismu zřejmé, zamlčeu-

je: dadaismus, Mallarméa a Rimbauda. Vytýká mu rovněž, že mlčí o vlivu filozofie Henriho Bergsona. Právě v Bergsonovi totiž Černý spatřuje ideový a estetický zdroj veškerého umění: „od italských futuristů a francouzských malířů kubistických a básníků créacionistických, po surrealisty a španělské ultrasty, všichni byli si pro hlavní tvrzení svých estetik u Bergsona,“⁵ vyhláší na jiném místě, ve své knižní prvotině, zásadní studii *Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu* z roku 1929. Na závěr svého prvního střetu se surrealismem vyjadřuje zásadní pochyby o jeho přínosu: „A tak po všem, co předchází, je se opravdu třeba obávat, aby surrealismus nebyl tím, zač burleskní Tzara prohlásil kdysi radiem, své dítě: tanec impotentních, snažících se родit.“⁶

Nelze tvrdit, že by Václav Černý k novým směrům v moderní poezii přistupoval apriorně negativně, bez znalosti věci, nebo že by je dokonce zcela ignoroval. Jeho odsudek naopak vychází z důkladné analýzy, vyjadřující úsilí proniknout k podstatě těchto směrů, ať už zdůrazněním historických souvislostí, nebo reflexí poetologické problematiky. To ostatně dokumentuje v jiné své rané studii „Metafora, její druhy a úloha v nové poesii“, která vyšla ještě v témže roce jako jeho studie o surrealismu.⁷ Černý se zde opět odvolává na Bergsona a o metafoře tvrdí, že je „rozhodně nejučinnějším a nejvýraznějším nástrojem k vyjádření nové, nadrealistní vize světa; slouží k vyslovení vzdálených analogií a obdob, jež zůstávají ukryty obvyklému logickému patření a soudu, ale jsou zjevné básnickově intuici.“⁸

Ačkoliv Černý přiznává surrealismu i jistou inovativnost, jeho nechuť k němu postupem času spíše roste. Jako dobrý doklad může sloužit studie *Surrealismus* z roku 1935,⁹ v níž své dřívější poznatky o filozofické, estetické i poetologické podstatě rozšiřuje o dimenzi ideologickou a nakonec i politickou. Poukazuje na souvislosti surrealismu s marxismem a komunismem a jasnozřivě dokládá, že spojení smíření Marxe s Freudem, historického materialismu se surrealismem, jehož se surrealisté vehementně dovolávají, je ve skutečnosti „protimluvem“. V surrealismu postrádá Černý to, co považuje pro umění za podstatné: skutečnou tvorbu: „Odevzdání se snu, mechanickému spádu představ má se k tvoření jako mletí motlíteb na tibetském mlýnku k pravé zbožnosti, Bez dřiny, bez vědomého, napjatého, mučivého úsilí, bez hledání, odpovědnosti a vyrovnávání se s problémy a překážkami. Ve světě myšlení, stejně jako jinde, nikdy nic nemůže vzniknout z nemyšlení, inercie a potlačení tvůrčích sil, ze vzduchu [...]. Surrealismus hrozí zavést tyranii slova jednotlivého, zbaveného smyslu, nesrozumitelného útržku z čínského slovníku. Je-li kde barbarství, je zde.“¹⁰ A jak se stává pro Černého typické, svůj literárněkritický soud opírá o rozsáhlou, i když nejednou poněkud velkoryse chápanou literárněhistorickou argumentaci. Vrací se ještě dál do minulosti a hledá a nachází kořeny a spřízněnce surrealismu v literární minulosti. Znovu podtrhuje, že surrealismus je „posledním paradoxním výhonkem jisté žily *romantismu*, ne té nejzdravější, ne té umělecky nejhodnotnější, ale rozhodně té nejbouřlivější, nejrozervanější, nejpudovější a nejpropadavější naturismu.“¹¹ Vrací se až k tzv. „romantismu osvícenství“, černému románu a nalézá zde prvky rousseauismu. Svou analytickou úvahu zakončuje ironickým zvoláním: „Starý, ó starý je náš revoluční surrealismus, toto dítě budoucnosti, a Jean Jacques Rousseau je jeho prorok!“¹² Jinde shrne surrealismus ironickými slovy: „surrealismus jako jistá forma nebo výstřelek rousseauovského naturismu, mystiky citu a podvědoma. Je to obnošená věcíčka.“¹³ Černý vidí surrealismus jako součást jakého širokého „panromantismu“.

Když se Černý zamýšlí nad plody surrealismu v české literatuře, jeho odmítnutí je ještě nekompromisnější. Nezvalova poezie¹⁴ podle něj odhaluje prázdnotu surrealismu ještě zřej-

měji: tím, že popírá vše předchozí, všechny dosavadní závazky a hodnoty, „jakožto nové hnutí za nové umění a nový život, se počal tudíž vyvíjeti v prostoru úplně vyklizeném, do nesmírna otevřeném, v jakémsi *absolutnu* možností. [...] Ale v téže chvíli, kdy odmítal veškerou *starou* formu uměleckou a obecněji kulturní a životní, veškerém *starý* zákon, propadl omylu, jenž jej měl stát celý jeho význam a učinit z něho pouhé anarchické skotačení bez tvůrčí transcendence: popřel formu a zákonitost *vůbec*, a zbavil-li se tím povinnosti hledat a vytvořit si svůj vlastní zákonný a organický řád, škrtl tím z valné míry i svou ‚raison d’être‘, svou oprávněnost.“¹⁵ Ve sbírce *Žena v množné čísle* nalézá jen „šed“, délku a nudu“, kterou může „snést opravdu snad pouze surrealistický snob!“¹⁶ Svůj esej končí definitivním zamítavým ortelem: „Ale celý surrealismus, zvláště náš, byl *hokusem-pokusem* bezmála zajímavým. Zajímavost je zásluhou celkem malou, když se pokus nepodaří a výsledků není. A dnes opravdu před vchodem pod plachty surrealistického cirku přešlapuje a obchází jen pár snobů.“¹⁷ V úvahách nad Nezvalovými surrealistickými prózami¹⁸ už jen znovu konstatuje zásadní rozpor mezi surrealismem a realitou podle marxistických představ: „mezi světem historického materialismu s jeho budovatelskými projevy na sovětské půdě a světem surrealismu, jenž donedávna do rámce marxismu okázale tlačil, není vnitřní souvislosti.“¹⁹ Rovněž tuto úvahu o surrealistické tvorbě, v níž dochází k závěru, že Nezvalovy románové prózy „jsou daleko nejslabší součástí jeho tvorby, lze říci, že vlastně vůbec neobsahují osob, charakterů, duševních substancí“,²⁰ Černý uzavírá slovy o snobství. Krátce poté ještě komentuje Teigovu publikaci *Surrealismus proti proudu*, v níž jde, jak sdostatek známo, o spor dvou bývalých spojenců, komunistů a surrealistů. Karel Teige v rozporu s oficiální komunistickou linií, jež surrealismus, jakož i další moderní umělecké směry označuje a odsuzuje jako produkty buržoazního umění a od počátku třicátých let 20. století proti nim prosazuje program socialistického realismu, se snaží surrealistickou tvorbu uhájit pro revoluční marxismus. Požaduje proto prostor pro svobodnou diskusi. Václav Černý právě zde velmi dobře odhaluje politickou stránku problému vztahu surrealismu a komunistické ideologie a považuje Teigovo volání po svobodě za poněkud paradoxní, neboť svoboda, kterou teoretik surrealismu žádá, je podle Černého „svoboda být oficiální“.²¹ Celou věc nadto už ani nepovažuje za významnou, protože „velikými slovy: svoboda, diskuse, demokracie v umění, atd. je tu děláno mnoho povyku pro nic.“²² Černý dobře chápe, že se zde individualistický postoj nutně střetá s kolektivistickým či skupinovým myšlením, jež vždy osobní tvůrčí svobodu nějak omezuje. Omezuje ji direktivami nejen estetickými, ale také – jak dokládá osud Surrealistické skupiny – ideologickými a dokonce politickými. Přitom svoboda – ani svoboda tvůrčí – pro Černého neznamena anarchii, která nedbá reality společenské situace, spíše naopak, svoboda je mu závazkem vůči skutečnosti.

Meziválečný surrealismus se pro Václava Černého stal určitým ztělesněním avantgardy a jeho odmítavý postoj k němu je tedy i pars pro toto odmítnutí celého avantgardního hnutí. A můžeme to ještě rozšířit: jak ukazují jeho historické úvahy o kořenech surrealismu a nejrůznějších dalších meziválečných ismů, rodí se už v samých počátcích Černého literárněkritické a literárněhistorické dráhy i přinejmenším velmi rezervovaný vztah k modernismu v tom nejširším pojetí. A na něm se nemění nic ani v desetiletích pozdějších: podobně odmítavý je v letech šedesátých jeho postoj k francouzskému novému románu, absurdnímu divadlu či undergroundu. Jiří Zizler zobecňuje: „Rozklad struktury uměleckého díla mu symbolizuje i rozklad celé epochy a zhroutení mravního řádu, v němž umění chaos prorokuje, přivolává, přímo produkuje či mu alespoň nijak nehodlá bránit.“²³ Zizler celou svou studii pointuje s Ja-

nem Patočkou (souhlasil by s touto personální unií Václav Černý?), když tvrdí, že Černého programem byla mytologie, která člověka nerozkládá, nýbrž ho umocňuje.

Chceme-li dospět k setkání Václava Černého s Bohumilem Hrabalem, musíme připomenout ještě jeden moment v Černého myšlení o literatuře, který s jeho negativním vztahem k modernistickým směrům v umění a literatuře ostatně těsně souvisí. Je to jeho pojetí literární postavy. Posloužíme si výmluvnými příklady. Prvním z nich je Haškův Švejk. Černý s ním zachází spíše – podobně jako svého času Masaryk v roli literárního kritika – jako se skutečným lidským typem a z toho pak vyvozuje příslušné závěry: „Švejk je, umělecky vzato, úžasně zdařilá figura. A hned nato zapomeňme na umění a zastyďme se za Švejka spolu s českými patetiky a heroiky, Šaldou na prvním místě. Švejk totiž ztělesňuje dokonale boj proti ubíánství, ale v tom nejskrovnějším formátu, jež tento boj může na sebe vzít. Braňme se tomu zuby nehty, že by Švejk velická figura české literatury, byl něčím víc a něčím jiným než – vždyť pro to máme úžasné jméno – pouhým *čecháčkem*. [...] Švejkův boj proti Ubuům je typický boj marný. Je to boj o záchranu svého jednotlivého představitele. Boj o smutně žalostné, téměř ubíánsky nízké minimum. Něco kapesního, přízemního. Švejk se chce z té mely *sám* dostat, a také se z ní opravdu zachrání: toť vše.“²⁴ Více Černý z postavy Švejka nevyčte. Do protikladu k ní staví Solženicynova Ivana Děnísoviče. Ten sice „chce zachránit rovněž holý život, ale ví už teď, tj. v této situaci, k čemu má život vůbec a k čemu ho použije, zachrání-li jej.“²⁵ Nesouhlas s postavou Švejka, které podle něj schází aktivní mravní rozměr, jenž by její činy vzpínal k vyšším ideálům společenským, vede Černého až k zoufalému zvolání, že Haškův román je povinnou školní četbou.

O nic lépe nedopadá ani postava Dannyho Smiřického v románu *Zbabělci* Josefa Škvoreckého. Černého výtky vůči ní jsou velmi podobné. Ve svém eseji *Talent pohoršlivý (na okraj Zbabělců Josefa Škvoreckého)*, jenž byl sice napsán bezprostředně po vydání románu, avšak vyjít mohl teprve až takřka o čtyři desítky let později (byl zařazen do souboru *Eseje o české a slovenské próze*), Černý sice uznává, že „Josef Škvorecký je snad největší talent, který se v naší próze objevil v posledních letech,“ nicméně jedním dechem dodává, že mistry soudobého českého románu jsou Edvard Valenta a Vladimír Neff: jeden tvůrce románu „psychologicko-analytického“, druhý „sociálně-epického“, což ve skutečnosti znamená románu tradičního, uhněteného z realistického těsta. Tato chvála s výhradou je však pouhou úvodní tezí k antitezi postavené na analýze hlavní postavy románu, na analýze Dannyho Smiřického. I Dannyho nazírá Černý ne jako typ literární, spíše jej posuzuje jako typ společenský, hodnocený na prvním místě prizmatem mravních kategorií. I Škvoreckého protagonistu řadí do skupiny „čechácků“. Srovnává jej s hrdiny Hemingwayovými a píše, že Danny je „typ bytosti naprosto obsahově vyprázdněné, v tom smyslu, že v něm vyhnily veškeré vztahy *mravně-sociální*. Živoří v něm – dosti nízce vztahy *individuální*.“²⁶ Jeho morálku označuje za morálku „čirého konzumenta“ a dokonce hovoří o „reálné sociální nebezpečnosti Dannyho typu“, protože jeho „mdlobnost ohrožuje jak národní morálku, tak schopnost tvořivou“. Na závěr volá pedagogy a dokonce státní moc k zásahu ne proti Škvoreckému, ale „proti Danničkům“.²⁷ Mnohem více Václavu Černému odpovídá představám o moderní literatuře tvorba Vladimíra Neffa. Píše-li o panu Humblovi, titulní postavě románu *Trampoty pana Humbla*, i zde registruje jeho maloměstšáctví a čecháckovství: „čecháček je jeho pravé jméno a pravá národnost, a třebaže malé měšťanství, drobná buržoazie je jeho třídní kolébkou, od počátku dovedl sdělit nákazu své malosti, především mravní, všem národním vrstvám, veškerému společenskému celku:

čecháčky najdeš všude, v čele politických stran, v literatuře, za univerzitními katedrami.⁴²⁸ Rysy tedy podobné jako Danny nebo Švejk („Švejk je svým způsobem protějšek Neffova pana Karla Humbla, jeho bratranec“²⁹); jenže zatímco Švejka vidí jako sympatického dobráka, a to je nebezpečné, Neffovi přičítá k dobru, že díky své „analytické břitkosti“ „svému tristnímu hrdinovi nepřiznal a neponechal kvalitu Švejkova reálného dobráctví [...] a „pan Humbl je prostě svou podstatou rozený a celoživotní kolaborant.“³⁰ Josef Švejk a Danny Smiřický jsou svými autory ušetření explicitní kritiky svého čecháčkovství, k panu Humblovi Vladimír Neff zaujímá jasné kritické stanovisko. Černý nevidí, že role Josefa Švejka i Dannyho Smiřického jsou v románové struktuře jiné: odhalují falešné společenské mýty, fungují jako demystifikátoři velkých společenských vyprávění.

Konečně se dostáváme k Hrabalovi. Připomínám, že Václav Černý po roce 1948 dlouho nesměl publikovat. Teprve po čase mu bylo umožněno, aby čas od času referoval o svých literárněhistorických výzkumech, a až v průběhu šedesátých let, s postupným společenským táním se postupně začal rozšiřovat „zúžený prostor“, který mu byl ke psaní vykolikován režimem. Tak se nakonec přes Lidovou demokracii a slovenské časopisy vrátil na scénu jako literární historik a kritik, zejména v Hostu do domu. Jeho kritické psaní však zdaleka nebylo tak intenzivní jako v letech třicátých. Zájem o soudobé literární dění zůstalo u něj spíše na okraji: napsal kritické studie o francouzském „novém románu“, v tom je jeho role podobná jako v období meziválečné při kritickém zprostředkovávání surrealismu, o Janu Skácelovi, o Milanu Kunderovi a Ludvíku Vaculíkovi a Vladimíru Neffovi. Bohumil Hrabal, byť tehdy jeden z kriticky nejdiskutovanějších a nejoceňovanějších autorů, nehrál v šedesátých letech v kontextu Černého psaní o literatuře žádnou roli. Na knihy, které tehdy Hrabal vydal, neměl Černý potřebu nijak reagovat, ať pozitivně či negativně. Svým způsobem proto překvapuje, že v polovině let sedmdesátých, kdy se znovu ocitl na seznamu osob nežádoucích, kdy byl už potřetí vyhnán z univerzity, kdy mu bylo opět zapovězeno publikovat, napsal Černý o Bohumilu Hrabalovi rozsáhlou studii, kterou na přebalu výboru z pozdní kritické a esejistické tvorby *Eseje o české a slovenské próze* Jan Šulc přiřadil „k tomu nejlepšímu, co v české esejistice za posledních dvacet let vzniklo“. Černý svůj esej nazval *Za hádankami Bohumila Hrabala* a opatřil podtitulem „Pokus interpretační“. Text vyšel nejprve v roce 1975 v samizdatu (edice Petlice, poté ještě v edici Expedice), o rok později byl otištěn Tigridovým *Svědectvím*. Oficiálně byl vydán až v roce 1994, kdy se stal součástí jmenovaného souboru.

Výběr Hrabala a jeho tvorby pro rozsáhlý esej překvapuje i proto, že Hrabalovo pojetí tvorby, v níž najdeme postupy navýsost moderní, z čehož vyplývá i koncepce literární postavy jako antihrdiny, outsidera, korespondují v podstatě s tím, co Černý ve své kritické tvorbě od samého počátku odmítal. A Černý už v samotném úvodu textu Hrabala také označil za autora problematického, který „staví tě před otázku, rodí spornost a nedorozumění, tropí nesnáz, a to je nesnáz tím nesnázovatější, že ji způsobil nevědomky a nevolky, nechtěl ji způsobit, nechce být problematický.“³¹ Hrabal podle něj náleží k autorům, pro které je třeba „vytvořit metodu zvláštní a novou, není vůbec dána předem, nadiktuje ti ji samo jeho dílo a jeho osobnost teprve během procesu, jímž ji odkrýváš a luštíš. Improvizuješ ji jedenkrát a pro něj zvlášť, bitvu s ním a o něj svádíš tak říkajíc na pochodu.“³²

Je třeba připomenout, že podstatné jméno „pokus“ nemělo znamenat, že by se Černý stavěl k interpretaci Hrabalova díla s přílišným ostychem nebo že by snad chtěl už předem relativizovat své vývody. Černý jen sáhl po málo používaném českém ekvivalentu pojmu

esej, žánru, který jeho uvažování o literatuře plně odpovídá: vykládá svého autora v širokých literárních i filozofických souvislostech, s plným nasazením své vědecké, literárněhistorické erudice a za využití velmi bohaté jazykové výbavy, která je, myslím, více než kdy jindy, silně expresivní. Přitom základní osnova studie je spíše tradiční: Černý sleduje Hrabalovu tvorbu chronologicky. Poučen Lopatkou o komplikované historii Hrabalových textů s její pestrou prehistorií ur-textů začíná *Poupaty*, pokračuje texty, jež vyšly v průběhu šedesátých let, a končí texty, které Hrabal napsal na počátku let sedmdesátých, jež však tehdy ještě oficiálně nemohly vyjít a jež patří už do jeho nové tvůrčí etapy: *Postřižiny*, *Obsluhoval jsem anglického krále*, *Městečko, kde se zastavil čas* a *Něžný barbar*.

Centrem Černého eseje je ovšem koneckonců postžení Hrabalova principu psaní. Ten spatřuje v tzv. hospodském kecu, vychází tedy nakonec hlavně z textů let šedesátých. Nelze přehlédnout, že právě tady není Černý originální, ale využívá postřehů Emanuela Frynty, který ve svém pronikavém doslovu k výboru z Hrabalových povídek *Automat svět* (1966) označil za základ Hrabalova poetického principu „hospodskou historku“ a který v této souvislosti vyzdvihl Hrabalovu spřízněnost s Jaroslavem Haškem.³³ Frynta „hospodskou historku“ charakterizuje jako vyprávění o skutečné události, zdůrazňuje její „groteskní, komediální, absurdní hyperbolicnost“³⁴ a podtrhuje její zaměření na sám akt vyprávění, čímž jí dává rozměr mýtu (např. využitím nadsazujícího slangu). Václav Černý hospodský kec charakterizuje jako „odposlouchaný hovorový snímek“ (Frynta přirovnává Hrabalovu tvůrčí metodu k „moderní“ „totální“ fotografii³⁵), v němž dominuje „hovorová řeč“, „lidový slang“, který je přístupný „mluvě profesní“³⁶. Za další základní znak považuje „Profúzi, nadměrnou štedrost slova“, pro kterou ovšem nachází synonymum „slovní průjem“.³⁷ Výrazné rysy Hrabalovy poetiky tvoří podle Černého „nadsázka, přehánění, hyperbola“³⁸ a nakonec také „sexuální *oplzlost*“. Václav Černý Hrabala za nadužívání sexuálních motivů kritizuje: „Pro nás to znamená především a pouze, že tedy sexu a erotu přiřítá rozhodující význam...“³⁹ a prohlašuje, že opakováním (tedy i sexu) se do textu vkrádá „nuda“, což zároveň znamená i „estetická diskvalifikace“.⁴⁰

Černý zdůrazňuje, že Hrabal ve svých textech staví na nevkus a připomíná v této souvislosti, že ten, kdo takovou praxi zavedl do literatury, byl sám Jean-Jacques Rousseau. Právě jeho činí zodpovědným za to, že se v moderní literatuře tak často nerozlišuje mezi upřímným a pravdivým. „Upřímnost záleží v tom, že o sobě povíte všecko, všecičko, až po vlastní hanbu. [...] A pravdivost zase v tom, že povíte jen výběr, že vyslovíte jen to, co na sobě pokládáte za obecně cenné, ale cokoli už potom povíte, je bezpodmínečně a úplně pravda.“⁴¹ Taková představa pravdivosti v literatuře je však zcela v rozporu s Hrabalovým pojetím tvorby, v němž se v proudu řeči pravda vyjevuje právě tím, že o sobě říkáte něco, co říkáte nechtě; freudovské chybné výkony, jichž se Hrabal nejednou explicitně dovolává, nejlépe odhalují „pravdu“, chceme-li použít vůbec tohoto pojmu, a to nejen pravdu o postavách samotných, ale především o světě, ve kterém je jim žít, vůbec.

Pro tuto studii více než pro jiné Černého texty, je příznačné, že se vyznačují značnou expresivitou i mnohomluvností. Obojí se projevuje např. hromaděním synonymických alternativ: „Kec autobusový, vlakový, čekárenský, tlach u karet, pouliční, polední přestávkový, v sobě samém se do zblbnutí otáčející plk životaprázdných chvil v koncentráku nejsou jiné než kec hospodský, pravidelně chudší o alkoholickou stimulaci a její opojně osvobodivou rozkoš. Kec, tlach, žvást, plk, blábol, *pábení*.“⁴² Samé negativní konotace. Už Černého klíčové slovo *kec* je ve srovnání s historkou slovem, které narativní promluvu degraduje: na rozdíl od historky,

jež se vyznačuje jako každý správný příběh, jak známe už od Aristotela, počátkem, středem a koncem, se vyznačuje beztvarostí a samoučelností a především zbytečností.

Černý s Fryntou nacházejí zdroj hrabalovského vyprávění v surrealismu. Černý zde do jisté míry – oproti svým raným úvahám o surrealismu – rehabilituje necenzurovaný mluvní projev, přiznává mu, že o člověku říká víc, než projev kontrolovaný. Dříve mu automatické psaní, používané surrealisty zavánělo absencí tvůrčího činu. U Hrabala přiznává takovému postupu „dojem životní pravdivosti a autenticity“.⁴³ Ale opět: nedegraduje tentokrát substantivum dojem jakoukoliv pozitivní hodnotu takového tvůrčího postupu?

Václav Černý jako bytostný komparatista srovnává, hledá, jak je u něj zvykem, literární příbuzné, genetické i analogické souvislosti v literatuře světové i domácí, a dokonce také v ústní slovesnosti. Spolu s Fryntou i on Hrabala spojuje s Haškem (ani tentokrát nezapomene vyjádřit svůj odpor vůči Švejkovi jako vzoru chování, tj. vůči „švejkování“), připomíná však rovněž Hrabalovu příbuznost s Jaromírem Johnem. I samotnému hospodskému kecu sestavuje rodokmen: hospodský kec řadí do souvislosti s „lidovým orálním slovesným projevem, s postupy středověkých žakěřů, trhových a jarmarečních dramatických výstupů, připomíná jejich vliv na Rabelaise. Vyzdvihuje však rozdílnost funkcí vyprávěných historek.

A dostáváme se k aktérům Hrabalových příběhů, k „původcům“ hospodského kecu. Černý vyžadující zjevný mravní rozměr postav jen stěží skrývá, ale spíše ani neskrývá despekt vůči jeho protagonistům. Hrabal, jak víme, své postavy jen zcela výjimečně hodnotí, a protože nezaujímá k postavě příslušné stanovisko autor, zaujme ho interpret, Václav Černý. V jeho čtení však převažuje doslovnost. O strýci Pepinovi z *Tanečních hodin* píše: „mele páté přes deváté, všechno dohromady, chrlí, co mu slina přinese na jazyk, honí se, až mu dech nestačí, jen aby ty slečny ohromil, slečny se zalykají jak úžasem tak smíchem, ale k slovu se nedostanou, Pepin přece žádá jejich úžas, nikoliv jejich konverzační účast, vlna jeho kecu se vzdouvá, už je jí moře, kypí to vzhůru k nebesům, roztéká se to všemi směry bez konce [...] starý senila tu chce sobě, slečnám, i nám namluvit svou neztenčenou sílu. Držíme tu přímo prst na lidském významu pábitelské profúze: purgace, kompenzace, náhrada, úleva. Svěřím se, a bude mi lehčeji.“⁴⁴ Jinde o něm čteme: „žvanivá směs senilního taškářství, usmolené lenosti a vliďně uzrálé životní moudrosti.“ V povídce *Láska* charakterizuje Černý postavy opět velmi moralistně (sociální zařazení ženy) a velmi expresivně: „Drobný nemrava prožívá svoje první nebo enté sexuální dobrodružství s kurvičkou nebo nekurvičkou, a jeho kanape narůstá na vesmírný lunapár Života, jeho sperma stříká veletokem k nebesům rozkoše, pozemský bůh na kanapi rve z rukou Věčného žezlo vlády nad Radostí.“⁴⁵

Černý tuší, že tyto postavy se svým „pábením“ jsou nositeli hlubších významů, skutečnou psychologickou motivaci hrabalovského proudu vyprávění však nachází na nesprávném místě: „Hrabale, Hrabale, musel jste, chudáku starý, zpropadeně těžko snášet křivdu, kterou jste na sobě i na tisícerých jiných zažil v davech Poldovky i jinde, abyste se potřeboval ze své lidské sklíčenosti z člověka vypovídat tolikerým a pořád opakovaným pábením. [...] Ale kromě lidským svědomím jste i velkým umělcem a rozeznal jste v hospodském pábení vedle jeho původní a primitivně dané funkce lidské i možnost vyšší polohy...“⁴⁶ Chápat pábení jako terapii společenských křivd, ať spáchaných na samotném Hrabalovi nebo i na jeho postavách je poněkud zjednodušující, ne-li přímo mylný výklad. Biografismus tohoto výkladu pokulhává např. už v tom, že Hrabal, přestože nepochybně zachycuje i osudy lidí, kterým společnost křivdu způsobila, se do kladenských hutí přihlásil dobrovolně, a proto brigádu zde nemohl cítit

jako křivdu. Především však přes veškerou společenskou kritiku, kterou v textech nejen z hutí a o hutích můžeme číst, odhaluje Hrabal něco mnohem podstatnějšího, něco, co přesahuje autobiografickou dimenzi jeho textů. Hrabal podává zprávu o situaci člověka v moderním světě. Má-li Hrabalovo psaní nějaký terapeutický smysl, pak že se jím vypisuje ne ze společenské křivdy, nýbrž z pocitu viny. Samozřejmě, že poněkud zjednodušíme, spíše uvádíme opozice k Černého závěrům.

Esej Václava Černého *Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační* je pozoruhodný v mnoha směrech. Černý si je rozhodně si je vědom, že se setkává s autorem obecně ceněným. To je premisa Černého eseje, s níž k Hrabalovu dílu přistupuje, to je i závěr, z Černého interpretace vyplývající: „Hrabal je smíchem, jež probouzí, velikým obhájcem životní svobody, je jedním z nejoriginálnějších humanistů naší dnešní prózy“⁴⁷ – není právě vyzdvížení role smíchu dokladem poněkud zjednodušujícího čtení? – nebo „Hrabal je velikým básníkem naší nové prózy,“ píše někde ve druhé třetině textu.⁴⁸ Černý se setkává s autorem, s nímž v době psaní eseje sdílí společný osud: oba patří mezi oběti tzv. normalizace, řečeno s Hrabalem: oba se stali spisovateli v likvidaci. Tato spřízněnost představovala, zdá se, pro Černého významnou motivaci k tomu, aby se Hrabalovi jako autorovi věnoval. A tak jej přijímá, přestože umělecké postupy a prostředky, kterých tento autor používá, ale především jeho pohled na svět, jsou mu zcela cizí a odpovídají spíše tomu, co po celou dobu své kritické praxe odmítal. Černého eseje je proto spíše než meditací nad Hrabalovým dílem, vnitřním dramatem, zápasem o Hrabalovo dílo se sebou samým, ne pro dějiny literatury, ne pro normalizovanou společnost poloviny sedmdesátých let, ale pro sebe samotného. Proto je více než jindy, jak jsem naznačil, mnohomluvný, proto je velmi expresivní, řekl bych hlasitě expresivní, jakoby chtěl překřičet sám sebe a své požadavky na literární tvorbu.

Esej je svědectvím střetu kritika a spisovatele, kteří výrazně zasáhli do české literatury a kultury, kteří však byli nanejvýš protikladnými osobnostmi. A zdaleka nemám na mysli jen střet typu kavárenského s hospodským. Černý i Hrabal ztělesňovali dva diametrálně odlišné světy: Černý mýtický svět intelektuální i morální aristokratičnosti vyvzdorované na opakované nepřízní osudu, svět, v němž pravda a lež, dobro a zlo, krása a ošklivost, lidskost a nelidskost byly jasně definovány a zřetelně od sebe odděleny; Hrabal pak svět, v němž lidskost je bytostnou vlastností i toho, kdo podle měřítek většinové společnosti, ať je jakákoliv, selhává, v němž ošklivé a krásné existují v nedělitelné jednotě, svět, v němž radost je dočasnou maskou bolesti, v němž tragédii nelze často odlišit od absurdní komedie, svět, v němž není apriorních vznešených pravd a v němž není sdostatek vysokých kopců, aby bylo možné druhé soudit svrchu. A v tomto světle je Černého eseje i pozoruhodným dokladem vnitřního sporu Václava Černého s Václavem Černým o dílo Bohumila Hrabala.

F. X. Šalda napsal kdysi v *Kritice patosem a inspirací*, že skutečný tvůrčí kritik „přehlíží celou řadu věcí, aby jiné zjevy viděl intenzivněji, vášnivěji, zvýšenou vnímavostí.“⁴⁹ Hovořil v této souvislosti o „charakteristické slepotě“ a doložil ji celou řadou příkladů z dějin evropské kultury; svůj výčet završil dokonce příkladem Johanna Wolfganga Goetha, jenž mu byl mimořádnou autoritou. Černého eseje *Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační* můžeme v této souvislosti považovat za výmluvný doklad „charakteristické slepoty“ velkého tvůrčího kritika.

POZNÁMKY

- 1 *Host* 5, 1925–1926, č. 7, s. 190–195.
- 2 Tamtéž, s. 190.
- 3 Tamtéž.
- 4 Tamtéž, s. 192.
- 5 „Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 304.
- 6 *Host*, op. cit., s. 195.
- 7 *Host* 5, 1925–1926, č. 10, s. 295–299.
- 8 Tamtéž, s. 298.
- 9 „Surrealismus“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 381–396.
- 10 Tamtéž, s. 391 a 392.
- 11 Tamtéž, s. 393.
- 12 Tamtéž, s. 397.
- 13 „Je naše doba romantická?“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 406.
- 14 „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 601–608.
- 15 Tamtéž, s. 606.
- 16 Tamtéž, s. 605.
- 17 Tamtéž, s. 608.
- 18 „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické próze“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 618–624.
- 19 Tamtéž, s. 618.
- 20 Tamtéž, s. 621.
- 21 „Karel Teige: Surrealismus proti proudu“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 417.
- 22 Tamtéž.
- 23 Zizler, Jiří: „Václav Černý a modernismus“, in: *Václav Černý: osobnost a dílo. Materiály z mezioborové konference (Náchod 23.–25. března 1995)*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha 1996, s. 282.
- 24 Tento názor Černý formuloval v roce 1965 v eseji „Král Ubu a pan Josef Švejk, jeho poddaný“, in: *Tvorba a osobnost II*, s. 348.
- 25 Tamtéž.
- 26 *Eseje o české a slovenské próze*. Ed. Jan Šulc. Torst, Praha 2004, s. 22.
- 27 Tamtéž, s. 24.
- 28 „Neffův poslední román“, in: *Eseje o české a slovenské próze*, s. 49.
- 29 Tamtéž, s. 50.
- 30 Tamtéž, s. 50–51.
- 31 „Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační“, in: *Eseje o české a slovenské literatuře*, s. 89.
- 32 Tamtéž, s. 90.
- 33 Frynta, Emanuel: „Náčrt základů Hrabalovy prózy“, in: Hrabal, Bohumil: *Automat svět*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 321.
- 34 Tamtéž, s. 322.
- 35 Tamtéž, s. 320.
- 36 „Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační“, s. 110.
- 37 Tamtéž, s. 111.
- 38 Tamtéž, s. 112.
- 39 Tamtéž, s. 114.
- 40 Tamtéž, s. 115.
- 41 Tamtéž.
- 42 Tamtéž, s. 103.
- 43 Tamtéž, s. 111.
- 44 Tamtéž.
- 45 Tamtéž, s. 113.
- 46 Tamtéž, s. 112.
- 47 „Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační“, in: *Eseje o české a slovenské próze*, s. 113.

48 Tamtéž, s. 121.

49 Šalda, František Xaver: „Kritika pathosem a inspirací“, in: *Boje o zítřek*. 6. vydání. Melantrich, Praha 1948, s. 169.

LITERATURA

BĚLOHOUBEK, Antonín: *Rozmluvy s Václavem Černým*. Primus, Praha 1998.

ČERNÝ, Václav: *Eseje o české a slovenské próze*. Ed. Jan Šulc. Torst Praha, 2004.

ČERNÝ, Václav: „K surrealistickému manifestu“, *Host* 5, 1925–1926, č. 7, s. 190–195.

ČERNÝ, Václav: „Metafora, její druhy a úloha v nové poesii“, *Host* 5, 1925–1926, č. 10, s. 295–299.

ČERNÝ, Václav: *Tvorba a osobnost I*. Ed. Jan Šulc. Odeon, Praha 1992.

ČERNÝ, Václav: *Tvorba a osobnost II*. Ed. Jan Šulc. Odeon, Praha 1992.

FRYNTA, Emanuel: „Náčrt základů Hrabalovy prózy“, in: HRABAL, Bohumil: *Automat svět*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 319–331.

HRABAL, Bohumil: *Spisy Bohumila Hrabala*. Pražská imaginace, Praha 1991–1997.

ŠALDA, František Xaver: *Boje o zítřek*. 6. vydání. Melantrich, Praha 1948.

ZIZLER, Jiří: „Václav Černý a modernismus“, in: *Václav Černý: osobnost a dílo. Materiály z mezioborové konference (Náchod 23.–25. března 1995)*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha 1996, s. 277–282.

Zusammenfassung

Jan Schneider: Václav Černý Streit mit Václav Černý um Bohumil Hrabal

Václav Černý hat sich schon von Anfang seiner kritischen Laufbahn in den zwanziger Jahren als Kritiker der avantgardistischen Strömungen in Kunst und Literatur profiliert, was z. B. seine Artikel zum französischen, sowie tschechischen Surrealismus gut zeigen. Auch später in den sechziger Jahren hat er zu modernen Literaturscheinungen wie zum Roman nouveau oder zum absurden Drama eine kritische Stellung genommen. Unversöhnlich bleibt auch zu literarischen Gestalten, die durch ihre Eigenschaften als Vorbild des kleinen, unmutigen Lebens dienen können: so sieht er z.B. Hašeks Švejk oder Škvoreckýs Danny Smiřický. Hrabal blieb längere Zeit außer Černýs kritischer Aufmerksamkeit. Erst in der Hälfte der siebziger Jahren, zur Zeit der sog. politischen Normalisation in der Tschechoslowakei, als beide als Feinde des Regimes unter einem Berufsverbot gestanden sind, hat er sich entschieden, Bohumil Hrabals Werk ein Essay zu widmen. Černý drückt hier auf einer Seite verbale Anerkennung dem Hrabals Werk aus, auf anderer Seite eine Diskursanalyse zeigt, dass diese Anerkennung nicht in Einklang mit Černýs ästhetischen Postulaten steht. Černý sieht als das Wesentliche in hrabalschen Texten (im Anschluss an Emanuel Frynta) den „Kneipenschwatz“, deren Inhalte ihm fremd sind: er liest nur „realistische“ Dimension von Bafeln. Genauso fremd, sogar abscheulich sind ihm Menschen der Hrabals Welt, die am Rande der Gesellschaft leben. Černý im Angesichts der Texten von Bohumil Hrabal leidet – paradoxerweise im Licht seines verbalen Lob, logischerweise im Licht seiner lebenslangen Stellungnahme zur modernistischen literarischen Strömungen – an „charakteristische Blindheit“, wie dieses Unverstehen F. X. Šalda benannt hatte. Diese „charakteristische Blindheit“ lässt nach Šalda als typisch für schöpferische Kritiker bezeichnen. Diese, um etwas tiefer zu sehen, müssen zwangsläufig etwas nichtsehen. Dieser Černýs Streit zwischen seiner Anerkennung von Hrabal, die zur Zeit der Normalisation ein bedeutsamer politischer Akt war, und innerer Abneigung seiner Ästhetik spiegelt sich in seinem außergewöhnlich expressiven und wortreichen Stil wider.